

コルタサルの世界-?

著者	木村 榮一
雑誌名	神戸外大論叢
巻	27
号	1
ページ	211-228
発行年	1976-06-01
URL	http://id.nii.ac.jp/1085/00002054/



コルタサルの世界ーⅡ

木 村 栄 一

Jorge Luis Borges の“El idioma analítico de John Wilkins” (『ジョン・ウィルキンズの分析言語』) と題するエッセイに、次のような一節がある。

“La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios”⁽¹⁾ (宇宙の神聖な図式が読み取れないからといって、われわれが人間的な図式を構想していけないことはない。もっとも、その図式が仮のものでしかないことは言うまでもないが)

Borges によれば、十七世紀の英国人ジョン・ウィルキンズをはじめ数多くの人が宇宙、あるいは世界をひとつの体系的な記号、もしくは言語の網目の中にからめとろうとしてきた。しかし、宇宙は、ヒュームの言うように、子供っぽい神様が途中で創造の仕事を投げ出されたために、未完成のまま放置された。したがって、われわれにはその図式を読み取ることができない。そうのべたあとにくるのが先の一節だが、この一文は小説を考える上で興味深いものがある。

“El novelista no demuestra ni cuenta: recrea un mundo.”⁽²⁾ (小説家は証明するのでも、物語るのでもない。一個の世界を再創造するのである。)

簡明直截な Octavio Paz のこのことばと、先の Borges の引用とを結び

(1) Jorge Luis Borges: Otras inquisiciones, P.143. Buenos Aires, Emecé Editores, 1960.

(2) Octavio Paz: El arco y la lira, P.225. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

合わせて考えれば、小説とは、作家の手によって創造された一個の宇宙、もしくは世界であるという定式が導き出されるだろう。ただ、ここで忘れてならないのは、あらゆる芸術の営みは個別、具体から出発して普遍へとむかうことである。小説家がある時代なり、社会の全体像を浮き彫りにしようとか、一家族の有為転変を描き出そうという野心を抱いた場合でも、彼はつねに具体的状況と個別的人間から語りはじめねばならない。『戦争と平和』、『ブッデンブローック家』などの作品がなによりもよくそのことを証している。また、小説家にとって具体的状況とは個々の人間にまつわる条件であり、その意味で、状況はつねに個々の人間に付随している。したがって、作家が「一個の世界を再創造する」場合、前提となるのはなによりもまず個別的人間である。作家は個別的人間を通して、それぞれに世界を創造してゆくが、その際、言語という媒介に頼らざるをえない。それゆえ、創造された世界はひとつの図式的な構造をもつことになる。たとえば、バルザックの場合がそうである。彼は《人間喜劇》という総題のもとに百編近い小説を創作し、それらを通して同時代の社会の全体像を描き出そうとした。その野心的な企図を実現するにあたって、彼がなしたことは数多くの人物と、彼らの生きる世界を描き出すことであった。そして、彼の目ざした全体像とは、宇宙なり世界のひとつの図式であることは改めて指摘するまでもない。

文体、形式に細心の注意を払い、小説を一個の完璧な芸術作品に仕立てあげようとしたフローベールにしても、エンマ・ボヴァリー、シャルル、あるいはアルヌー夫人といった人物を生み出さねばならなかったし、それらの人物を通して作品世界が作りあげられているのである。トルストイ、ドストエフスキ、カフカ、ジョイス、プルースト、フォークナ、その他数知れぬ作家たちの場合も事情は同じである。ここで、ジョイス、プルーストによって小説が新しい可能性をひらいたことを指摘しておいてもよい。つまり、彼らによって、小説は外部世界ばかりでなく内面の世界をもその対象としてもつことになったが、同時にそれは小説の言語をも変化させることになった。

Borges の宇宙, Paz の世界はどこまでも外部の世界を指しているのだろうが、意識、記憶、情念の渦まく内面の世界も一個の世界であることに変わらない。そして、Borges の言う宇宙を、外部世界だけでなく内面の世界をも含むものとみなせば、おそらくすべての作家が「宇宙の人間的な図式」をひこうと試みていると言ってよいだろう。その意味では、伝統的な小説を果敢に否定するヌヴォー・ロマンの作家たちも、あるいはイスマノアメリカの《新しい小説》の旗手たちもむろん例外ではない。

以上にのべたように、小説家は想像力と言語を用いて、個別的な人間と彼の生きる世界を作り出してゆく。Borges や Paz のことばからもうかがえるように、作家は言語という道具を用いて創造の仕事を行なうのである。言語による創造が名づける行為からはじまるのは、ドン・キホーテが遍歴の旅に出るに際してなにを行なったかを、あるいは『百年の孤独』のマコンドがどのような世界であったかを思い返せばただちに理解されよう。小説家は世界を創造するにあたって、まず名づけるという行為からはじめるが、この営みが神のそれに近いことは言うまでもない。一方で、小説家は神ではない、彼はすべてを知ることとはできないとも言われる。なるほど、小説家もひとりの人間にちがいない。全知全能の神とはほど遠い存在だが、創造の営みに必要なのは神のごとき知恵と力だけではない。人間がことばと想像力を頼みにして、神にならって創造の営みを行なうのに必要なのは無邪気な幼児性である。創造の営みがしばしば遊戯になぞらえられる理由はそこにある。いずれにしても、ひとりの人間が小説を書く時、彼は創造の営みに手を染めている。「芸術は美であるよりもはるかに先に、まず造形の営みだ。」⁽³⁾ゲーテのこのことばも、力点は造形、すなわち創造に置かれている。小説家は神ではないという言いまわしは、人間は猿ではないというのと同じくなにも語ってはいない。小説を書く時、人はどこまでもひとりの人間としてありながら、同時に

(3) 『世界の名著』、続7。「ヘルダー、ゲーテ」、P.309、小栗浩訳、中央公論社、昭和五十年。

創造の仕事に手を染めるのである。そして、その時描かれた宇宙の図式が、間に合わせの、かりそめのものでしかないという自覚があるとすれば、それは人間の謙虚さから生まれたものである。

ここで、小説について少し考えてみよう。Robert Scholes⁽⁴⁾と Robert Kellogg によれば、小説は五千年来続いてきた悠久のヨーロッパ物語文学の中で、わずか二世紀ばかりの歴史しかもたない。言ってみれば、小説は歴史未生の時代から現代まで連綿と続いている物語文学の一支流でしかない。しかし、中世からルネサンス期にかけて、その形式を整えはじめた小説はやがて大河となり、「この大河は幅が広まりかつは狭ばまりつつ、ある近代文学の動きに沿って流れ、十九世紀に至ってついに、今日われわれの見るとき膨大な河口をつくり、海と合してほとんどすべての文学形式を己れの深みと水流のなかに併合してしまった⁽⁵⁾」小説がわずかな期間に驚くべき成長をとげたのは、このジャンルに備わる無限に近い自由によるものであることは誰もが指摘するところである。自由とは自ら自由であることをも否定しうる。その点で両刃の刀であるが、小説の自由もまた例外ではない。二十世紀に入って小説の方法論や批評意識がつよまるにつれて、この問題が表面化しはじめるが、それはともかく、この自由によって小説がこれまで新しい可能性をひらいてきたことは事実である。しかし、先に触れたように小説の淵源は物語文学に発しており、小説がどれほど変化しようとも、そこから流れ出した水は今も涸れることなく流れつづけている。

小説の母体とも言える物語が時間と不可分に結びついていることは、E.M. フォースターのストーリーとプロットに関する定義ひとつとりあげてもわかることである。つまり、物語は時間の流れと切り離せないものなのである。

(4) Robert Scholes, Robert Kellogg: The Nature of Narrative, P. 9. Oxford University Press. 1968.

(5) アルベール・ティボーデ：『小説の美学』, P. 13, 生島遼一訳。人文書院。1967年。

(6) エドワード・モーガン・フォースター：『小説とは何か』, P.31~49, P. 93~114. 米田一彦訳。ダヴィッド社。1968年。

したがって、それを叙述する言語もまた時間の順序に従うことになる。小説の場合は、さらに人物、状況の描写が加わる。この場合、言語は途切れることなくつみ重ねられてゆくことでその機能を發揮する。

中村光夫は「詩歌の言語」が「自己完結的な性格をもつのにたいして」、⁽⁷⁾「散文」は自己否定的であると規定しているが、O. Paz もほぼ同じことをより敷衍した形で次のようにのべている。

“Mientras el poema se presenta como un orden cerrado, la prosa tiende a manifestarse como una construcción abierta y lineal..... La figura geométrica que simboliza la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante y con una meta precisa.”⁽⁸⁾ (詩が閉じられた秩序として現われるとすれば、散文は開かれた、線的な構造をとる傾向がある.....散文を表わす幾何学的図形は線である。それは直線もあれば、曲りくねったもの、らせん形のもの、ジグザグを描くものとさまざまだが、その線はつねに正確な目標にむかって前進してゆく。)

詩がひたすら瞬間に凝集してゆき、ついには時間、言語を越えたある絶対的なものにとらえようとするのに対して、散文は発展、展開してゆく。ことに小説は物語り、描写する。したがって、小説の言語は線状に発展、展開してゆくことによって機能する。言いかえれば、小説の言語は持続という性格を備えているのである。

このような性格を備えた言語を通して生きた人間と彼の生きる世界を創造してゆく小説にとって、なよりの手本は現実世界であり、小説はつねにその泉から生命の水を汲みとってきた。その意味で、小説は現実と不可分に結びついているが、他方、小説を構成している言語は抽象的性格をそなえている。《水》という語は、現実の渇きをいやすことはないのである。つまり、

(7) 中村光夫;『言葉の藝術』, P.9. 講談社. 昭和四十六年.

(8) Octavio Paz: Op. cit., P.69

言語はどこまでも抽象である。したがって、いかに写実的な描写であってもそれが言語によって表わされるかぎり、現実と等価ではない。小説家は作品の中で、一個の世界の図式をひくが、それは人間の手になる、かりそめのものでしかない。つまりは、虚構である。小説とは、言語という抽象的な媒体を通して築きあげられた虚構の世界なのである。

では、なぜ虚構でしかない小説が人を魅了し、感動させるのか。なぜ小説があればどこまで人を熱中させるのだろうか。

あらゆる時代を通じて、人間の最大の関心は同じ人間に向けられてきた。ゲーテの言うように、「人間こそ、人間にとって最も興味あるもの⁽⁹⁾」なのである。一方、形式において無限の自由をもつ小説が変幻きわまりない、多様な人間を描くのにもっとも適したジャンルであり、過去の偉大な作品もあげてこの「最も興味ある」人間を描こうとしてきたことは周知のとおりである。

ただ人間を描くというのであれば、歴史や伝記も人間を描くことに変わりはない。しかし、歴史、伝記と小説を読みくらべてみると、そこに本質的な相違のあることがわかる。すなわち、前者にあっては事実が優先する。歴史家や伝記記者が想像力をはたらかせる場合も、まず事実につかねばならない。その点小説家は自由である。もしなによりも事実が先行するというのであれば、数知れぬ災難に見舞われたドン・キホーテはとうてい生命をまっとうできなかったであろう。冒険がひとつ終わるたびに、彼は満身創痕となり、みるも無惨な姿に変わるのである。

小説には事実性を越えたなものがある。アランは「小説家本来のつとめ⁽¹⁰⁾はロマネスクなるものを行動のうちに翻訳することにあるように思われる」

(9) 『ゲーテ格言集』、P.20、高橋健二訳、新潮文庫、昭和三十七年。

(10) 以下の引用は、アランの『藝術論集』（P.509～511、桑原武夫訳、岩波書店、昭和四十九年）から引いたものである。なお、「ロマネスクなるもの」について、アランはある限定を加えて次のように定義している。「……性格のロマネスク又はロマンチックな部分は真の情念を含む、即ち夢想、喜悅、悲哀、自己との封話など、礼節と羞恥が口にするのを妨げるところのものを含むのである」（P.509）

と語っているが、このロマネスクなるもの、もしくは夢想はつねに現実の行動によって「食ひ破られる」、でなければ、現実のなかでたちまち取りとめのないものになってしまうか、「退屈によって」死ぬ運命にある。それが生命を得てながらえるのは「夢想家において」、「就中作品そのもののうちにおいてのみである。」この儚く移ろいやすいものが、そのまま小説になるのであれば、作品はとりとめのない散漫なものに終わるだろう。それが確固とした、したたかな手応えのあるものとなるにはある過程を経なければならない。すなわち、「小説において^{フィクション}假構と呼ばれるべきものは、主として物語をさすのではなく、むしろ行動をして思想の發展たらしめる分析の関係である。」これを言いかえれば、行動に翻訳されたロマネスクなものが、「假構」という形を通して「思想の發展」にまで高められねばならないということである。ここに言う「思想」が体系的なものを指すのではなく、個々の人間の考え、思念の全体を指すことは言うまでもない。われわれは狂気の騎士の遍歴のうちに、折ふし彼が語ることばの中に、あるいはまた従者サンチョのうちにまぎれもない「思想の發展」を見ることになるはずである。同時に、ドン・キホーテ、サンチョがともに一個の人間であることも忘れてはならない。「かくてすべての基となるのは人間、個體的人間である。」

われわれが小説に魅了され、喜びを得るのは、そこに血の通った人間が生きており、しかもその人物が精神にとって不可欠の糧とも言える「ロマネスクなるもの」を体現しているからにほかならない。

ボルヘスが『ドン・キホーテ』を取りあげ、

“La crónica puntual que sus empeños,
 Narra y sus tragicómicos desplantes,
 Fue soñada por él, no por Cervantes,
 Y no es más que una crónica de sueños.”⁽¹¹⁾

(彼の宿望と 悲しくもおかしい奇行の数々を物語る忠実な年代記は、セ

(11) Jorge Luis Borges: Obra poética, P.200. Madrid, Alianza Editorial. 1970.

ルバンテスではなく 彼の夢みたものであった、あれこそは夢の年代記にほかならない)

と語る時、彼はアランの言わんとするところをより簡潔に表現しているにほかならない。さらに、

“Tal es también mi suerte……”

(それはまた私の運命でもある……)

と続ける時、彼はアランの言う「個體的人間」がどこまでも個体としてありながら、同時にそれが普遍性を備えた人間でもあるとのべている。

小説とは言語によって作りあげられた一個の世界であり、そこには生命を備えた人物たちが生きている。偉大な小説を播く時、これらの人物たちが生命を備えた人間として迫ってくることは誰しものが経験するところである。われわれはこれらの人物とともにひとつの紛れもない生を生きるが、それはまた自分自身の生でもある。この時、小説は個別から一般へ、具体から普遍へと飛翔する。言いかえれば、小説は虚構としありながらそのまま真実となるのである。

ヌヴォー・ロマンの作家たちに言わせれば、以上のような小説観は時代遅れの、過去の遺物でしかないだろう。彼らは言う、時代は移り、人間も変わった。十九世紀の閉ざされたブルジョワ社会はもはや存在しない。今われわれは管理化された文明社会の中にいる。その中であって、個性はいかほどの意味をもちうるだろう……そのような変化は小説にも現われているのではないか。

「批評家たちが、よき教育者然として、小説の変質にまるで気づかないふりをしたところで無駄である。」⁽¹²⁾

とサロートは語り、ロブ＝グリエは、

「事実、当今の偉大な作品のどれひとつとして、その点で批評家たちの規

(12) ナタリー・サロート：『不信の時代』、P.39、白井浩司訳、紀伊国屋書店、1968年。

範に合致しているものはない。どれだけの読者が、『嘔吐』とか『異邦人』の話者の名前を覚えているのだろうか。これらの小説のなかに、典型としての人間がいるだろうか……

……《人間的な》ものの排他的な礼拝が、もっと視野のひろい、もっと人間中心主義的でない自覚に席をゆずった。小説は主人公という、昔のその最良の支えを失ってよろめいているように見える。もしこの状態から立ち直るにいたらないとすれば、それは小説の生命が、いまは過去のものとなったひとつの社会と直結していたからということになる。もし立ち直るにいたれば、逆に、小説のために新しい道が開かれ、新しいいくたの発見が約束される。⁽¹³⁾と語る。

だが、はたしてそうだろうか。小説から人間を追い出すことが、小説をより豊かにするだろうか。新しい実験を試みれば、新しい発見があつて当然である。しかし、同時にそのために失なわれるものもあるはずである。小説から《人間的な》ものを締め出すことが、はたして小説にとって望ましい道であるかどうかは大いに疑問のあるところである。ゲーテの言うように「人間こそ、人間にとって最も興味あるもの」ではないのだろうか。時代は移り、世界も人間も変化した。よく言われるように、現代社会は小説に適さない世界かも知れない。しかし、そうした変化を変化として受けとめながら、人間を描きつづけることによって小説は自らの新しい道を見い出すのではないだろうか。

これまで私が目を通した僅かばかりのヌヴォー・ロマンの作品に関するかぎり、人間的なものは後方に押しやられていると言って過言ではない。

たとえば、ロブ＝グリエがそうである。彼についてはすでに数々の神話が生み出され、一方では《客観主義》、《視覚派》、《アンチ・ロマン》などの名称が付与されている。しかも、その小説論『新しい小説のために』を見

(13) アラン・ロブ＝グリエ：Op. cit., P.32～34.

でも、前半の部分と後半の部分には微妙なズレがみられ、その実像はともすれば見失われがちである。しかし、清水徹がはっきり指摘しているように、ロブ＝グリエは「現実の複写をめざしたのではなく、言語による非現実的空間の創造を目的としていた。⁽¹⁴⁾」彼は無機的な事物の描写で小説を埋めつくそうとしているのではない。『新しい小説のために』の中に次のような一節がある。

「……私の小説のなかで、あらゆるものを描写するのはたんにひとりの人間であるばかりでなく、およそもっとも中性的でない、もっとも公平でない人間、その反対にいつでももっともうるさく脳裏につきまとう情念の冒険^{アドベンチャー}にまきこまれている人間なのである」⁽¹⁵⁾

この一文は、自らにつけられた《客観性》というレッテルに対して作者が反論を試みているなかの一節だが、それはともかく、この中の《情念の冒険》ということばが、じつはロブ＝グリエの作品の中核をなしている。彼は《情念の冒険》を物語る作家であると言えば、一見奇妙に響きかねないほどその客観描写が一般につよく印象づけられている。しかし、『覗く人』から『嫉妬』をへて、『ニューヨーク革命計画』にいたる彼の作品が、いずれも《情念の冒険》を物語っていることは注意深い読者ならすでに気づいているはずである。

ここで、彼の小説の一節を引用して、その文体を見てみよう。

「屋根の南西部の角^{かど}を支えている柱の影が、いま、露台の同位角^{テラス}を二つの等しい部分にわけている。この露台は屋根のある広い廻廊で、家を三方からとり囲んでいる。中央の部分も両翼も広さは変らないので、柱によってつくられる影の線は、正確に、家の角に達している……

いま、Aは、中央の廊下に面した内扉から寝室にはいった。彼女はいったいに開かれた窓の方を見ない……彼女はいま、扉の方をふりむいてそれを閉

(14) 清水徹：『廃墟について』、P.21. 河出書房新社、1971年。

(15) アラン・ロブ＝グリエ：Op. cit., P.156.

める。彼女は、相変らず明るい色のドレスを着ている⁽¹⁶⁾」

この短い引用にもうかがえるように、彼の文体はどこまでも無機格的であろうとする。また、この一文の与えるイメージが映像のもたらすそれと酷似していることも容易に見てとれるだろう。つまり、ロブ＝グリエは対象を描く時、主体をいったん無機的なレンズに置きかえる。その時、レンズに主観的なくもりがかかるのを極力避けようとする。「世界は意味もなければ不条理でもない。ただたんに、そこに《ある》だけである⁽¹⁷⁾」と彼が語るのは、対象としてある世界に付着しているあらゆる主観的な意味づけをいったん現象学的に還元し、くもりがないレンズの視線でとらえようとしているからである。これが「ヌーヴォー・ロマンは、まったくの主観性しか目ざさない⁽¹⁸⁾」と語るまでに変化するのは、主体をカメラ・アイに仕立てても、とうてい主観性を払拭しきれるものではないという認識が生まれたためにちがいない。いずれにせよ、彼は事物を描こうとしているのではない。外界に対する一切の主観的な意味づけを拒否し、それをあるがまま、目に見えるがままのものとして提示する。しかし、彼にとってそれは作品の背景なのである。そこにくり広げられるのは、すでにのべた《情念の冒険》である。しかし、この《情念の冒険》はドラマや物語のように展開してゆくことはない。つねに一点を中心に循環している。なぜなら、彼が目ざしているのが、本質的に瞬間的な生命しかもたない映像を言語に移しとることだからである。

ここで先に引いたロブ＝グリエの文章をもう一度見直してみよう。一読してわかるように、この描写はなんら明確なイメージを結ぶことはない。しかし、もしここに描かれていることが映像として現われたとすれば、われわれは案外抵抗なく受け入れることだろう。つまり、この一文は本来なら映像として現われるべきもののなのである。ロブ＝グリエはおそらく、菅野昭正の言

(16) アラン・ロブ＝グリエ：『嫉妬』，P. 7～8．白井浩司訳．新潮社．昭和四十年．

(17) アラン・ロブ＝グリエ：Op. cit., P. 21.

(18) アラン・ロブ＝グリエ：Op. cit., P. 156.

うように言語という媒体を「ほとんど全面的といってもいいくらい信じていない」⁽¹⁹⁾にちがいない。彼が小説の形式に心を砕き、言語に細心の注意を払うのは、本来映像によって表現すべきものを言語のレベルに移しかえようと意図しているからである。しかし、映像は容赦なくわれわれに襲いかかり、引きさらってゆく。それに対して、言語はわれわれに語りかけ、イメージを結ばせる。つまり、映像と言語の機能はまったく異質なのである。言いかえれば、映像には映像のアウトノミーが、つまりその可能性と限界があり、言語には言語のそれがあるということである。したがって、映像を言語に移しかえるにせよ、その逆の場合にせよ、そこでは一種の翻訳がなされている。その際、注意すべきことは、小説の言語が持続という性格を持つのに対して、映像は本来瞬間的であるということである。持続、発展してゆく線が全体としてひとつのイメージを結ぶこともあれば、瞬間的な点の連続が線のように見えることもあるだろう。しかし、そのこと自体は、小説の言語と映像とがもつ本来的な性格をゆるがすものではない。

映像という本来瞬間的なものが言語に移しかえられれば、どれほど冗漫になるかは先の引用でもじゅうぶんにうかがえよう。そこでは持続という形をとってはじめて生命を得る小説の言語が、瞬間にひたすら奉仕するように歪められている。すなわち、小説の言語は息の根を止められているのである。このような文と対照的なのが、Gabriel García Márquez の文章である。

“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El

(19) 共同討議、『現代世界文学の展望』、篠田一士、川村二郎、菅野昭正。『ユリイカ』、vol. 6-5、臨時増刊『現代世界文学入門』、P.21. 青土社、1974年。

mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarl⁽²⁰⁾as había que señalarlas con el dedo.”(長い歳月がすぎて銃殺隊の前に立つはめになったとき、おそらくアウレリアーノ・ブエンディアーア大佐は、父親に連れられて初めて氷を見にいった、遠い昔のあの午後を思い出したにちがいない。そのころのマコンドは、先史時代の怪獣の卵のようにすべすべした、白く大きな石がごろごろしている瀬を澄んだ水がいきおいよく落ちてゆく川のほとりに、竹と泥づくりの家が二十軒ほど建っているだけの小さな村だった。ようやく開けそめた新天地だったから、まだ名前のない物がたくさんあって、そういう物がたがいの話のなかに出てくると、みんなは、いちいちそれを指ささなければならなかった。)

『百年の孤独』のこの冒頭は、われわれの関心をさまざまな方向に導いてゆく。アウレリアーノとは誰なのか、何をしたのか。また、彼の父が開いた新天地、未知の事象で埋めつくされたマコンドとはどのような世界なのか……冒頭の部分は魔法の杖のようにわれわれの興味をかき立てるが、一瞬の弛緩も見せない彼の文体は、燃えあがったその火を導き、あおり、かき立てながら結末まで誘ってゆく。しかも、巻をおいた時、われわれの心には、ホセ・アルカディオ・ブエンディアーア、ウルスラ、メルキアデスなど数多くの人物が驚くほど鮮烈なイメージで焼きつけられているのに驚くだろう。あの引用にもうかがえるように、ここでは言語が持続としてみごとに機能している。

ロブ＝グリエと García Márquez、この二人の引用を比較してみれば明らかなように、言語の働きはまったく対照的である。ロブ＝グリエの文章はどこまでも瞬間に凝集してゆく。そこでは、小説の言語は色あせ、死に瀕しており、そこに登場するのは活人画を思わせる人物であり、彼らの情念の炎は冷く凍りついている。

ビュトールもまた、ロブ＝グリエにおとらず小説の手法、文体に並々なら

(20) Gabriel García Márquez: Cien años de soledad, P.9. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1969. なお、訳文は『百年の孤独』(鼓直訳, 新潮社) から引用させて頂いた。

ぬ関心を寄せている。サルトルは「十分に現象学的でなかった」⁽²¹⁾と語るビュートルは、写実的な文体で細部を丹念に書きこんでゆく。そうした細部描写を通して彼が構築しようとするのは、ひとつの全体像である。すなわち、『ミラノ通り』では、さまざまな国籍の人びとが住むパリのアパートマンの全体像を描き、『時間割』では架空の都市ブレストン（この町は迷宮でもある）の見取図を引こうとし、『段階』ではパリのリセの全体像を立体的に浮かびあがらせようと試みている。ビュートルはつねに小世界を対象にその全体像を描き出そうとするが、それは世界全体の暗喩となっている。しかしその一方で、『時間割』の主人公は、「なにもかもくずれ落ちてしまった、いまはもうぼくに残されているのは、ただ、未完成に終わった建物の廃虚に似たこの空しい文章の愚かしい堆積しかない……ぼくこそ嘲笑にふさわしい、いまはもうぼくに残されているのは、ただ、否定できぬぼくの敗北……」⁽²²⁾と語り、また『段階』の主人公は、「私はすべてをノートしなければならないのだろうが、すべてをノートすることなどはとてもできない……」⁽²³⁾と語る。このような作中人物のことばから、われわれは全体像を希求することは可能でも、それを創造することは不可能であるという作者自身の声を聞きとるはずである。では、なぜ彼はそのような徒労とも思える作業に情熱を傾けるのだろうか。その問に対しては、清水徹のマラルメを語った次の一文がひとつの解答を与えてくれるだろう。

《書物》のページを「星空の力にまで高めよう」とするマラルメの祈念は、ついに、^{ネガティブ}星空の鑄型を創造する地点で停止せざるをえない。文学作品は結局非完結のままとどまる。しかし、それを意識した上で、その非完結な作品を、希求すべき究極の不在を、あるいは総体性の不在を不在として刻みあげたかたちで提出することによって、マラルメは自分の絶対への意志を、つまり表

(21) ミシェル・ビュートル：『文学の可能性』、P.47. 清水徹訳、中央公論社、昭和四十三年。

(22) ミシェル・ビュートル：『時間割』（中央公論社、世界の文学・49、「サルトル、ビュートル」所収）、P.471～472. 清水徹訳、昭和四十年。

(23) ミシェル・ビュートル：『段階』、P.115. 中島昭和訳、竹内書店、1971年。

現という行為の肯定的な姿を救出することができるだろう。……

絶対をめがけるマラルメの《書物》の理論が、二十世紀のある小説家たちの上に大きく影を落としているのもけっして偶然ではない²⁴⁾」

ここに言う「二十世紀のある小説家たち」のひとりがビュートルであることは言うまでもない。彼が全体像の構築を目ざしながらも、人物を通してそれが不可能だと洩らすのは、全体像が不在であることを一方で意識しているからにちがいない。それでもなお、彼が不在の総体性を刻みあげようとするのは、「自分の絶対への意志を、表現という行為の肯定的な姿を救出することができる」と考えているからである。

しかし、マラルメの創造した《星空の鋳型》とは詩の空間ではないのか。永遠の相が瞬間に凝固した、時の流れを知らぬ不易の空間ではないのだろうか。『時間割』の人物のあの呻きにも似た絶叫は、詩的空間を小説のうちに現出せしめようとした作者の呻きにほかならない。写實的な細部を積み重ねることによって、《星空の鋳型》を創出することは至難の技である。詩の言語と小説の言語との間に横たわる深淵が、その英雄的な企図を妨げる。ビュートルもまた、全体像を希求するあまり、小説から人間を追い出した。ここでは、主人公はひたすら全体像を求め、他の人物はその呪縛にかかった主人公のまわりをむなしく彷徨しているにすぎない。

伝統小説を否定する点では、ナタリー・サロートも人後に落ちない。そのことは彼女の評論集『不信の時代』においてははっきり表明されている。ただ、この評論を読むかぎりでは、彼女がなにを目ざしているのかは明瞭でない。ただ、さいわいなことに、『現代フランス文学13人集』、第二巻のサロートの解説の中に、彼女の自身の言葉が訳出されているので、以下にそれを引いてみよう。

「私の探究の対象というのは、私たちのことばや行為を準備するある種の運動、私が《トロムピス》と呼んだものです」

24) 清水徹：Op. cit., P. 11.

「生まれかけの状態にある、まだ名付けることのできないような運動、それが意識に達すれば常套句として凝固してしまうのだが、まだそこまで達していないような運動が私の作品の実質をなしています」⁽²⁵⁾

このように語るサロートの作品は、日常的瑣事、ほとんど意味のない会話、生まれたばかりで名づけようのない意識で埋めつくされている。とらえがたいほど微妙なひとつの運動が支配する彼女の世界には、女性らしい繊細な感性はうかがえるが、反面そこには「ロマネスクなるもの」も、人間的なものも存在しない。彼女の小説を包んでいるのは「いくぶんか湿気を帯びた生温い空気」⁽²⁶⁾であり、それが読者にある種の雰囲気伝えるが、彼女の小説はそこで終わる。言ってみれば、それはまだ生命が形成されていない胎生の状態にある世界である。

以上にとりあげたロブ＝グリエ、リュートル、サロート、彼らの作品を読んでまず感じられるのはある種の戸惑、違和感である。伝統的な小説を徹底的に破壊しようというその意図からして、それは当然のことであるし、彼ら自身もその点をべつに否定していない。彼らに言わせれば、そうした印象を受けるのも最初のうちだけで、やがては自分たちの小説も他の小説と同じように読まれるだろう、とのことである。彼らの小説が将来どのように受けとめられるかはべつとして、彼らの作品から受ける違和感、戸惑はどこからくるのだろう。ヌーヴォー・ロマンの実験について、Andrés Amorós は次のように語っている。

“Se produjeron así muy interesantes experimentos novelísticos que trajeron como contrapartida, en muchas ocasiones, la frialidad y la aséptica deshumanización.”⁽²⁷⁾ “（このように、興味ぶかい小説の実験

(25) 『現代フランス文学13人集』全四巻、新潮社、1965年。その第二巻に収められた平岡篤頼の解説のなかに訳出されているものを引用させて頂いた。P.232.

(26) ナタリー・サロート：『トロムビス』（『現代フランス文学13集』、第二巻所収）、P.7。菅野昭正訳。

(27) Andrés Amorós: Op. cit., P.22.

が行なわれたが、それへの報賞としてもたらされたのは、たいていの場合、冷やかさと清潔な非人間化であった。)

ヌーヴォー・ロマンの作家たちは、小説の新しい道を開くべく、伝統的な遺産を投げうち、小説の可能性を試そうとした。その果敢さと潔癖さは称讃に価するだろうが、結果として生まれた作品は、人間が締め出された冷やかで非人間的なものである。われわれが覚える違和感、戸惑も煎じつめればそこに帰因している。

しかし、芸術のなかでもっとも自由な形式をそなえている小説は、人間を対象とすることで成長をとげてきたのではないのだろうか。小説の自由は、自ら自由であることを拒否する自由をもっている。が、自由がそこまで到れば小説は死を迎えるだろう。

清水徹は、「ちょうど夢がそうであるように、ぼくたちの知っている現実と一見見まちがうほど似ていながら、しかしけっして現実ではない空間、そこをとおして現実の深部が見透せるような非現実的空間、それが小説の空間なのである。とすれば、この小説の空間の構造を、マラルメの理解した詩の空間になぞらえて、それと類縁関係にあるものとして考えることはけっして誤⁽²⁸⁾っていない」と書いているが、小説の空間が詩の空間と類縁関係にあると措定される時、その比重は明らかに詩の空間におかれている。すなわち、小説の空間と詩の空間が類縁関係にあるとすれば、小説において詩の空間が目ざされてよいはずであるという論旨である。そこで達成さるべきものは、Ortega y Gasset の言う「芸術的に透明なもの、純粹に潜在的な力」であることは言をまたない。しかし、『ドン・キホーテ』、『戦争と平和』、『カマーズフ兄弟』、『ゴリヨ爺さん』、『赤と黒』といった過去の作品が証明しているように、小説はつねに個体的人間と彼らの生きる世界を描いてきたので

(28) 清水徹：Op. cit., P.10.

(29) José Ortega y Gasset :『芸術の非人間化』(『オルテガ著作集』、白水社。第三巻、『芸術論集』所収)、P.45. 神吉敬三訳。1970年。

はないだろうか。小説にあっては、『芸術的に透明なもの』とはもっとも遠い目標である。なぜなら、小説は時間に縛られており、つねに不透明な人間を描くからである。小説が詩の空間を、『芸術的に透明なもの』を目ざすのは自由である。しかし、その結果、小説から人間が締め出されるというのであれば、その自由はもう一度検討されなければならないだろう。

(未了)